

## تعامل و تقابل نقاشی امروز و گرایشات جدید در هنر

سهراب نبی پور

### چکیده:

در مقاله‌ی پیش رو با طرح مختصری از سیر تحولات کنش‌های هنری غالباً آمیخته با نقاشی در سال‌های دهه‌ی ۶۰ میلادی به بعد و کم رنگ شدن قطعیت سیستم‌های تقسیم‌بندی سنتی هنری از طرف سیاست‌گذاران و نظریه‌پردازان هنر و البته تاکید بر گرایش روزافزون و گسترش تقاضا برای تجربیات جدیدتر از طرف بازارهای هنری و حرکت از رسانه‌های تثبیت‌شده به سمت آثار جدیدتر از طریق ارائه‌ی گزارشی از یک نمایشگاه در همین راستا و اشاره به نمونه‌هایی از آثار هنری که در مرز سنت و گرایشات جدید حرکت می‌کنند، سعی شده است تا از ارتباط موجود پرده برداشته و به شکل‌گیری مفاهیمی در راستای نمایش تقابل‌ها و تعاملات این دو با یکدیگر پرداخته شود و همزمان شمایی کلی از بسط و گسترش این گونه تجارب تازه‌تر، در بین گستره‌ی وسیعی از فعالیت‌های هنری معاصر ساخته شود. و همچنین تلاش شده تا با توجه بیشتر به همچنین تغییرات تابوشکنانه‌ای در طول تاریخ در تغییر وضعیت اجرای تکنیک‌های مرسوم هنری در بسترهای متفاوت، به بررسی بنیادین شماری از موضوعات مورد بحث در بنیان نظریات رسانه‌ی نقاشی در سطحی وسیع‌تر و امروزی‌تر و البته از طریق عنوان نمونه‌های ملموس برای ایجاد فهمی دقیق‌تر پرداخته شود و در عین حال به نقش بزرگ نقاشی از آغاز جرعه‌های بروز هنر مفهوم‌گرا در شکلی ناخودآگاه به عمق شیوه‌ی ارائه‌ی اثر به مخاطب، از شرق باستان به غرب مدرن در آمریکا و اروپا و بازگشت مجدد اما آگاهانه‌ی آن از پرسپکتیوی غربی به شرق، برای پیشبرد ایده‌های به تعبیری نامتعارف اشاره شود. در این مسیر به کاوش و آزمون متریکال یا همان کارماده توسط هنرمندانی منتخب پرداخته شده و به پتانسیل ابزار و کیفیات و امکانات آن در سرحدات معمولی که برای کاربردش در خلق یک اثر هنری تصور می‌شده نیز نگاهی داشته و در نهایت به معرفی هنر امروز در بستر یک فضای اصلاح شده و سیال و فارغ از نقاط ارجاع ثابت پرداخته شده است به این ترتیب که سوالات بنیادین بشر از هنر، پرقدردتر از همیشه، همچنان باقی هستند.

### مقدمه:

اولین چیزی که در مورد هنر امروز در قیاس با چند دهه‌ی گذشته جلب نظر می‌کند کثرت بی‌سابقه‌ی به اصطلاح «سبک‌ها»؛ یا بهتر است بگوییم روشمندی‌ها، فرم‌ها، تجارب، و فرایندهای اجرا است. به نظر می‌رسد که هرچه بیشتر به آثار معرفی شده تحت عنوان اثر هنری نگاه می‌کنیم، این پرسش در اذهان ما پرقدردتر بروز می‌کند که چگونه چنین پروسه‌هایی که در اکثر موارد بسیار در دسترس و پیش‌پافتاده می‌نمایند هنر محسوب می‌شوند؟! در ادراک جهان هنر معاصر دیگر نمی‌توان به عنوان ابزار و رسانه به تعداد محدودی از مواد و روش‌ها محدود ماند. نه تنها رنگ روغن، رنگ پلاستیک، سنگ و فلز بلکه حتی هوا، صدا، نور، زبان، انسان، زباله (مازاد)، سنتزها و ترکیبات چندرسانه‌ای و هر چیز دیگری در هنر امروز بکار می‌روند. تکنیک‌ها و روش‌های تثبیت شده که هنر بودن یک اثر را تضمین می‌کردند، دیگر نقشی همچو پدران و یاری دهندگان روشمندی‌ها و

تکنیک‌های تجربیات به اصطلاح «نو» یافته و به تعبیری هنرمندان فعال در آن حوزه‌های پذیرفته و سابقه‌دار همچو عبادت‌گران و شرکت‌کنندگان در آئینی موزه‌ای و به کناره رفته به عنوان نگاهبانان معبدی که با عقایدی دگماتیک سعی در حفظ سنت به هر قیمتی دارند قلمداد می‌شوند. امروزه حتی حاصل عادی‌ترین فعالیت‌های روزمره نیز می‌تواند هنر محسوب شود اگر سیاست‌گذاران این حوزه و جامعه‌ی گره خورده به اقتصاد هنر بخواهند و سرمایه‌گذاری در این نگرش‌ها و گرایش‌ها تازه را سودمند ببینند.

در آغاز دهه‌ی ۶۰ میلادی، هنوز این امکان وجود داشت که آثار هنری را به یکی از دو حوزه‌ی اصلی نقاشی و پیکرتراشی متعلق بدانیم. البته باید اذعان داشت که پیش از آن، کلاژهای کوبیستی و دیگر تکه چسبانی‌ها، اجراهای فوتوریست‌ها و رخدادهای دادائیستی سعی کرده بودند تا از این تقسیم‌بندی ساده و سر راست فراتر رفته و دسته‌بندی‌های رایج آثار هنری را زیر سوال ببرند. و رسانه‌ای مثل عکاسی نیز خود را به عنوان مدعی پرقدرتی در شناخته‌شدن به عنوان یک رسانه‌ی هنری مطرح می‌نمود. با این وجود اما، عقیده‌ی حاکم هنوز همچنان بر آن بود که اثر هنری (تجسمی) لزوماً فرآورده‌ای حاصل تلاش خلاقانه‌ی بشر، پیروی فعالیت حوزه‌مند میلیون‌ها انسان پیش از این تحت عناوینی زیر مجموعه‌ی نقاشی و مجسمه است. از سال‌های دهه‌ی ۶۰ به بعد بود که قطعیت در این سیستم تقسیم‌بندی و حاکمیت آن از طرف مراجع و سیاست‌گذاران هنری به تدریج کم‌رنگ‌تر شد. البته در عین گرایش روزافزون و گسترش تقاضا برای تجربیات جدیدتر از طرف بازار هنر مسلماً نیاز بود تا رسانه‌های تثبیت‌شده‌ی هنری حفظ شده و در کنار و با آمیختگی با آثار جدیدتر، هنر بودگی آنان را تصدیق کنند. پس مسلماً هنرمندانی بودند و هستند که بی‌توجه به خواست بکارگیری مدیوم‌ها و ابزارهای تازه و یا منتقد به روی کار آمدن آنان همچنان علاقه‌مندند تا خود را نقاش و یا پیکرتراش بنامند. اما این گونه تجارب تازه‌تر، امروزه در بین گستره‌ی وسیعی از فعالیت‌های هنری موجود هستند. (آرچر، ۱۳۸۷، ص ۸)

با این حال نقاشی همچنان اهمیت خود را حفظ کرده است و این موضوع نه تأثیری در افزایش کاربرد شیوه‌ها و منش‌های دیگر ارائه، از قبیل عکاسی و ویدیو، داشته و نه مانعی برای گسترش ایده‌پردازی‌ها و قالب‌های جدید در آفرینش هنر تراشیده‌است. نمونه‌ی آن پیاده‌روی، دست دادن، نگاه کردن و یا شخم زدن زمین به عنوان هنر است. در سال ۱۹۶۱، در دهه‌ای که تمام تلقی گذشته از هنر، در حال دگرگونی بود، تئودور آدورنو<sup>۱</sup> نظریه‌ی زیبایی‌شناسی خود را با این جمله آغاز کرد: "روشن است که هیچ چیز مرتبط به هنر، دیگر بدیهی و خودآشکار نیست." حتی شیوه‌ای که هنر، حداقل از نیمه‌ی قرن ۱۹ به بعد، برای برهم زدن سکون اجتماعی اختیار کرده‌بود، به چالش گرفته شده است و واژگانی همچون «مدرن<sup>۲</sup>» و «آوانگارد<sup>۳</sup>» دیگر مفهوم قبل را ندارند. از ۴۰-۵۰ سال گذشته برخی مضامین بروز کرده و رواج یافته‌اند. به خصوص برخی از مظاهر مدرنیستی و آوانگارد ابتدای قرن بیستم، توسط هنرمندان زیادی، مجدداً مورد آزمون قرار گرفته و تفسیری برگرفته از بستر متفاوت زمانه ارائه داده‌اند. علاوه بر این، زمان، آنها را از الزام‌هایی که در گذشته از سوی مباحثات انتقادی بر آنان تحمیل

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno (1903-1969)

<sup>2</sup> Modern

<sup>3</sup> Avant-garde

می‌شد، رها ساخته و بدین ترتیب هنرمند امروز به بیانی نسبی از بیشترین میزان آزادی ممکن در انتخاب نوع رسانه و تکنیک در انتقال پیام برخوردار است. (همان، ص ۵)

یکی از پیامدهای این امکان، آشکار شدن این نکته بود که معنای یک اثر هنری لزوماً در خود آن نهفته نیست، بلکه از زمینه‌ای که در آن ارائه شده برمی‌خیزد. این بستر به همان اندازه که فرمال است، اجتماعی و سیاسی نیز می‌باشد. بدین ترتیب پرسش در مورد سیاست و هویت فرهنگی یا فردی، در هنر بعد از دهه‌ی ۷۰ مرکزیت می‌یابد. به عنوان مثال، در میان عوامل پراهمیت آن دوره که همچنان از اهمیت زیادی برخوردارند می‌توان به تاثیر عمیق و بنیادین فمینیسم<sup>۴</sup>، موضوع جنسیت<sup>۵</sup> و گرایش جنسی<sup>۶</sup>، و عقاید پسااستعماری اشاره کرد. در پایان دهه‌ی ۷۰ تحلیل‌های روانشناختی و فلسفی و تئوری‌های فرهنگی دیگر در جریان شکل‌گیری یک پست‌مدرنیسم<sup>۷</sup> انتقادی، به طور فزاینده‌ای اهمیت یافتند. این تئوری‌ها هم برای باز تفسیر آثار گذشته و هم تأویل و تفسیر آثاری به کار گرفته شدند که همچنان از ابتدای دهه‌ی ۶۰ به بعد، چپستی هنر را مورد پرسش قرار داده بودند. البته موازی با این جریان، گونه‌ای از احیاء نقاشی سنتی هم شکل گرفته بود که همانطور که پیش‌تر به آن اشاره شد، در زمان خود به نسبت ایده‌پردازی‌ها و تجارب دهه‌ی ۶۰ و ۷۰، واکنشی به شدت محافظه‌کارانه و ارتجاعی قلمداد می‌شد اما در تکان اقتصادی دهه‌ی ۸۰، به دلیل رشد ناگهانی بازار هنر از حمایت خوبی برخوردار بود. (آرچر، ۱۳۸۷، ص ۶)

در جهان باستان نیز مواردی از نقاشی به عنوان هنر اجرا یا به تعبیری هنر پرفورمنس<sup>۸</sup> وجود داشته و ثبت شده اند، مانند چین که در آن هنرمندان به جای خلق نقاشی در خلوت خود، آثار خود را در برابر گروه بزرگ یا کوچکی از تماشاگران تولید و اجرا می‌نمودند. از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌ها می‌توان به نقاشی *هاله*<sup>۹</sup> اثر وو دائوژی<sup>۱۰</sup> و روزی که ژانگ زائو<sup>۱۱</sup> میهمانان را با نقاشی سرگرم کرد اشاره کرد. می‌توان با اغماض، چنین رویدادهایی را همچون تجربیات مدرن قرن بیستم قلمداد کرد و از زمان خود پیش‌تر دانست زیرا بیش از ۱۰۰۰ سال پیش چنین اجراهایی در حضور عموم، نامعمول قلمداد می‌شده و به خصوص در فرهنگ و سنن شرق می‌توانستند به عدم تواضع نقاش و یا فخرفروشی به کسانی که به فن نقاشی آشنا نیستند قلمداد شده و بی‌احترامی تلقی شوند. حال آنکه برخی مورخین و منتقدین این چنین رویدادهایی را داستان‌هایی خیالین و برساخته‌ی افرادی با نظریات غیرمعارف و نامستدل می‌دانند، اما به نظر می‌رسد که نقل چنین داستان‌ها و ثبت مکتوب آنان در چین باستان رواج داشته و به مهارت افسانه‌ای و شهرت برخی هنرمندان محبوب تاکید می‌ورزیده است. پس می‌توان وجوهی از وجود حقایق در رخدادهایی این چنین را انتظار داشته و آن را خصوصیتی منحصر به فرد و موجود در اجرای اثر هنری تعبیر کرد. (Url 1)

بعد از جنگ جهانی دوم نیز، هنرمندان دیگر در نمایش این نکته که «کاراکتر انسانی» تغییر کرده و جهانی که چنان جنگ‌های خانمان سوزی (همچو جنگ اول جهانی) را به خود دیده دیگر مثل قبل نخواهد شد، تقلا نمی‌کردند، بلکه سعی داشتند این را نشان دهند که «روایت» و «شخصیت» به طور کلی از میدان بحث خارج شده‌اند. مدرنیست‌ها، از طریق آزمایشگری در فرم و زبان، شیوه‌های پیشین بازنمایی را برانداخته بودند، و به این ترتیب بنیادهایی نهاده بودند که براساس آن‌ها هنرمندان

<sup>4</sup> Feminism

<sup>5</sup> Sexuality

<sup>6</sup> Sexual orientation

<sup>7</sup> Postmodernism

<sup>8</sup> Performance art

<sup>9</sup> Halo

<sup>10</sup> Wu Daozi (685?-758)

<sup>11</sup> Zhang Zao (750s)

پست‌مدرنیست اصل مقوله‌های «کاراکتر هنرمند»، «بازنمایی»، «واقعیت» و حتی خود «هنر» را به لرزه درآوردند. (چایلدز، ۱۳۸۲، ص ۲۲۸) و البته با توجه بیشتر به همچین تغییرات تابوشکنانه‌ای در طول تاریخ در تغییر وضعیت اجرای تکنیک‌های مرسوم هنری در بسترهای متفاوت، می‌توان به بررسی بنیادین بسیاری از موضوعاتِ موردِ دعوی در بنیان نظریات رسانه‌ای به نام نقاشی در سطحی وسیع‌تر و امروزی‌تر پرداخت.

## نقاشی و پرفورمنس:

از گلوله‌ها و بادکنک‌های انفجاری پر شده با رنگ تا تکنیک رنگ پاشی جکسون پولاک<sup>۱۲</sup>؛ «شاتالاپ: نقاشی پس از هنر پرفورمنس»<sup>۱۳</sup> نام نمایشگاهی برگزار شده در سال ۲۰۱۲ در تیت مدرن<sup>۱۴</sup> لندن به رابطه‌ی میان نقاشی و هنر پرفورمنس پرداخته است. حال با نقد گزارشی از بخش‌های نمایشگاه و برگزیده‌ای از آثار به نمایش درآمده سعی می‌شود تا شاید با نمایش بیشتر خطاها تا نکته‌ها در کنار هم‌گذاری نمونه‌ها به نمایش نکاتی از تاثیر این دو که یکی نماینده‌ی رویکردی سنتی و تثبیت شده و به درازای عمر ارتباط و آئین‌های بشر و دیگری به تعبیری ریشه گرفته از این آئین‌ها و برآمده از بازخوانی بدوی‌ترین کنش‌های انسانی اما مطرح شده به عنوان نماینده‌ای از رسانه‌های جدید هنری است؛ پرداخته شود.

در نگاه اول جکسون پولاک و دیوید هاکنی<sup>۱۵</sup> در کنار یکدیگر جفت ناهمگون و عجیبی به نظر می‌رسند اما اینان در کنار هم اولین گالری نمایشگاه را به خود اختصاص می‌دهند. اثر پولاک خلق شده در سال ۱۹۴۸ به نام *تابستان: شماره‌ی ۹/الف*<sup>۱۶</sup> (تصویر ۱) بر روی سکوی برآمده‌ای روی زمین و زیر شیشه قرار داده شده است و بالای سر آن فیلم برفک‌زده‌ای به نام *جکسون پولاک ۱۷۵۱*، ساخته‌ی هانس ناموث<sup>۱۸</sup> و پاول فالکنبرگ<sup>۱۹</sup> از پولاک در حال بازی با رنگ در سال ۱۹۵۱ (تصویر ۲-۱ و ۲-۲) بر روی همین اثر در حال پخش است. در طرف دیگر اتاق، نقاشی *یک شاتالاپ بزرگ‌تر*<sup>۲۰</sup> دیوید هاکنی خلق شده در سال ۱۹۶۷ (تصویر ۳) به دیوار آویخته شده و در کنار آن فیلم رنگی ساخته‌ی جک هازان<sup>۲۱</sup> در فاصله‌ی سال ۴-۱۹۷۳ در مورد زندگی و معشوق‌های هنرمند طی زندگی پر زرق و برق‌اش در کالیفرنیا با همین نام یعنی *یک شاتالاپ بزرگ‌تر* (تصویر ۴-۱ و ۴-۲) در حال پخش است. می‌توان سعی کرد تا به صدای صحبت کردن پولاک در مورد تکنیک کارش گوش داد اما مکالمه‌ی او با کارگردان توسط مکالمه‌ی تلفنی دیگری در فیلم هاکنی قطع می‌شود: "سلام جک، دیوید هستم". می‌توان تصور کرد که این مکالمه با تبادل دستور ساخت رنگ برای نقاشی ادامه می‌یابد اما اینطور نیست.

در فیلم پولاک، هنرمند پیش از خم شدن بر روی کرباس بلند و باریکی پهن شده بر روی زمین و فرو بردن قلم‌مو در رنگ و شروع ریختن و پاشیدن رنگ، اول از یک سو و سپس از سوی دیگر (تصویر ۲-۲)، زمان زیادی را به کلنجار رفتن برای به پا کردن چکمه‌های رنگی شده‌ی مخصوص کارش صرف می‌کند (تصویر ۲-۱). در همین حال هاکنی با ظاهری آراسته و جغدگون به خاطر عینک گرداش؛ با قلم‌موای کوچک مدل موی پرتراهی از یک مرد جوان را یک درجه تیره‌تر می‌کند (تصویر ۴-۱) و در حالی که پولاک بر روی ریتم به دست آمده از تلفیق حرکت بدن، دست، قلم‌مو و رنگ در کارش است، در فیلم هاکنی مرد جوان برهنه‌ای در استخر شیرجه می‌زند (تصویر ۴-۲). (Url 2)

<sup>12</sup> Jackson Pollock (1912-1956)

<sup>13</sup> A Bigger Splash: Painting After Performance

<sup>14</sup> Tate Modern

<sup>15</sup> David Hockney (1937-)

<sup>16</sup> Summertime: Number 9A

<sup>17</sup> Jackson Pollock 51

<sup>18</sup> Hans Namuth (1915-1990)

<sup>19</sup> Paul Falkenberg (1903-1986)

<sup>20</sup> A Bigger Splash

<sup>21</sup> Jack Hazan (1891-1959)



تصویر 1- تابستان: شماره ۱، ۱۹۴۸، رنگ روغن، رنگ لعابی و رنگ تجاری (ساختمانی) روی بوم، ۵۵۵ در ۸۴٫۸ سانتی متر، تیت مدرن مدرن لندن، بریتانیا

(ماخذ: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance>)



تصویر ۱-۲ (راست) و ۲-۲ (چپ) - جکسون پولاک، ۵۱، فیلم کوتاهی از پروسه نقاشی کردن جکسون پولاک، ساخته‌ی هانس ناموث و پاول فالکنبرگ، ۱۹۵۱، آمریکا (ماخذ: <https://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ>)



تصویر ۳- یک شاتالاب بزرگ‌تر، دیوید هاکنی، ۱۹۶۷، رنگ آکرلیک روی بوم، ۲۴۳،۹ در ۲۴۲،۵ سانتی‌متر، تیت مدرن لندن، بریتانیا (ماخذ: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>)



تصویر ۴-۱ (راست) و ۴-۲ (چپ) - یک شاتالاب بزرگ‌تر، فیلمی در مورد زندگی و معشوق‌های هنرمند طی زندگی پر زرق و برق‌اش در کالیفرنیا، ساخته‌ی جک هازان، ۱۹۷۳-۴، آمریکا

(ماخذ: <https://www.indiewire.com/2019/06/a-bigger-splash-trailer-david-hockney-gay-film->  
<https://www.aucklandartgallery.com/whats-on/event/a-bigger-splash-1974> و [1202148696/](https://www.aucklandartgallery.com/whats-on/event/a-bigger-splash-1974))

به نظر می‌رسد که این گالری تماما در مورد تناقض‌ها و تضادهاست. عمودی و افقی، فی‌البداهگی و محاسبه، فیگوراسیون و انتزاع، هم‌جنس‌گرایی<sup>۲۲</sup> و دگرجنس‌خواهی<sup>۲۳</sup>. هاکنی برای نقاشی کردن شاتالابی که از یک شیرجه ایجاد شده بود دو هفته زمان صرف کرد؛ اثری با پاساژهای کوچکی از نقاط ریز، خطوط سفید مجعد و پختگی چند لایه‌ی تونالیته‌های رنگی در انتقالات تدریجی که نتیجه‌ی علاقه‌ی روزافزون او به نحوه‌ی کارکرد دوربین عکاسی و تفاوت شیوه‌ی دیدن ما و آنچه که

<sup>22</sup> Homosexuality

<sup>23</sup> Hetrosexuality

یک ویدیو و یا یک عکس ثبت می‌کند، بود. نقاشی پولاک اما گویی فقط همچو یک اتفاق رخ داده بود. اثری باقی مانده از کنشی نقاشانه که همچو حرکاتی موزون در حفظ تعادل میان حرکت با ریتم موسیقی و ریتم ریزش رنگ شکل گرفته بود. اما حال که چه؟ در نهایت، یک اثر پولاک همانقدر محاسبه شده به نظر می‌رسد که یک اثر از هاکنی، و جفت کردن این دو، یک استعاره‌ی آزردهنده ناشی از غروری آکادمیک.

به تعبیری تمام نقاشی نوعی هنر اجرا یا همان پرفورمنس است. به نظر می‌رسد که کیوریت<sup>۲۴</sup> کردن یا همان چینش آثار در یک نمایشگاه و برقراری نسبت‌های معنادار میان آنان در حرکت مخاطب از ابتدا تا انتهای نمایشگاه نیز همینطور باشد. بدن‌های حاضر و غایب بنیان پیام این نمایشگاه به اصطلاح "سر هم بند" را تشکیل می‌دهند، نمایشگاهی که هدف خود را بررسی رابطه‌ی میان نقاشی و هنر پرفورمنس از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد قرار داده است.

ویدیوای از نیکی دُ سان فال<sup>۲۵</sup> که از یک اسلحه برای شلیک به بادکنک‌هایی که به توده‌ای از بوم‌های ناهنجار چسبانده شده بود استفاده می‌کرد (تصویر ۵-۱ و ۵-۲) و عکس‌هایی از کازوئو شیراگا<sup>۲۶</sup> که خود را به شیوه‌ی خاصی از بانداژ با طناب ژاپنی بر روی یک بوم می‌آویخت و با پاهایش نقاشی می‌کرد (تصویر ۶-۱ و ۶-۲) از دیگر آثار نمایش یافته در دیگر گالری‌ها بودند که خود به روش‌مندی‌های به هم ریخته و شلخته‌ی مشهوری بدل گشتند. در اتاق‌های دیگر تصاویری از کنش گران وینی<sup>۲۷</sup>؛ اوتو موئل<sup>۲۸</sup> و گونتر بروس<sup>۲۹</sup> و دیگر دوستانشان به نمایش درآمده که به کُشتی در رنگ و گل می‌پردازند (تصویر ۷)؛ نمایش کنشی اروتیک و فتیشیستیک<sup>۳۰</sup> یا همان "یادگار پرستانه" در تمایل به کنش جنسی در آلودگی که نقدهای بسیاری آنان و چنین اجراهایی را همچو مورد قبل کنش‌هایی حیوانی، آلوده و برهم ریخته توصیف کرده و جایگاهشان در هنر و ارتباطشان با کنش نقاشی را تنها به دلیل اثری نهایی که از خود به جای می‌گذاشتند پرسش‌برانگیز قلمداد می‌کردند. اما نه آلوده‌تر و ایزوله‌تر از پرفورمنس‌های استوارت بریزلی<sup>۳۱</sup> که در عکس‌های سیاه و سفیدشان (تصویر ۸) برخی منتقدان را به بکارگیری واژه‌ی کُپروفازیک<sup>۳۲</sup> در مقالات انتقادی ترغیب می‌کرد، واژه‌ای معادل «مصرف‌گر ضایعات و صرف‌کننده‌ی مدفوع انسانی و حیوانی<sup>۳۳</sup>» که خود به تنهایی واکنشی تکانشی از تفسیر القا می‌کرد؛ کنشی ضد هنر یا نوعی اعتراض نقاشانه‌ی چرک آلود؟! (Url 2)

<sup>24</sup> Curate

<sup>25</sup> Niki de Saint Phalle (1930-2002)

<sup>26</sup> Kazuo Shiraga (1924-2008)

<sup>27</sup> Viennese actionists

<sup>28</sup> Otto Muehl (1925-2013)

<sup>29</sup> Günter Brus (1938-)

<sup>30</sup> Fetishistic

<sup>31</sup> Stuart Brisley (1933-)

<sup>32</sup> Coprophagic

<sup>33</sup> Consumer of feces





تصویر ۱-۵ (راست) و ۲-۵ (چپ) - نقاشی شلیک شونده، نیکی د سان فال، فیلم و عکس در جهت ثبت پرفورمنس و نمایش در کنار اثر نهایی (در صورت وجود)، ۱۹۶۲، فرانسه

(ماخذ: [https://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01184/arts-graphics-2008\\_1184145a.jpg](https://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01184/arts-graphics-2008_1184145a.jpg) و <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance>)



تصویر ۱-۶ (راست) و ۲-۶ (چپ) - کازونو شیراگا، عکس در جهت ثبت پروسه‌ی خلق آثار، ۱۹۵۵ و ۱۹۹۱، تیت مدرن لندن، بریتانیا (ماخذ: <https://theunitldn.com/blog/87/> و <https://www.airjordan11.com/topic/paintings-at-his-feet>)



تصویر ۷- اوتو مویل و گونتر بروس، عکس در جهت ثبت پرفورمنس، اجراهایی در طول دهه‌ی ۱۹۶۰، تیت مدرن لندن، بریتانیا (ماخذ: <https://deankorrl.livejournal.com/339934.html>)



تصویر ۸- اثر آب و هوایی<sup>۳۴</sup>، استوارت بریزلی، عکس در جهت ثبت پرفورمنس سال ۱۹۷۶ اجرا شده در گالری ملی ویکتوریا<sup>۳۵</sup> در ملبورن استرالیا، تیت مدرن لندن، بریتانیا (ماخذ: <https://www.halesgallery.com/news/440/>)

در بخش دیگری ویدیوی پرفورمنسی از نقاش و مربی جودو ایو کلاین<sup>۳۶</sup> پخش می‌شد که از زنانی برهنه به عنوان قلم‌موها و یا شابلون‌های زنده استفاده می‌کرد و با قطعه‌ی موسیقی مدرنی ساخته‌ی خود او به نام سمفونی مونوتون<sup>۳۷</sup> برساخته‌ای از یک نوت و همسو با یکی از نقاشی‌های مونوکروم آبی‌اش در اتاق توسط ارکستر کوچکی همراهی می‌شد (تصویر ۹-۱). نتیجه،

<sup>34</sup> Weather Work

<sup>35</sup> National Gallery of Victoria

<sup>36</sup> Yves Klein (1928-1962)

<sup>37</sup> Monotone Symphony

آثاری متعدد از اجراهایی متعدد که در نهایت آنتروپومتری<sup>۳۸</sup> یا همان «اندازه‌گیری نسبت‌های طلایی بدن انسان» نام‌گذاری شد (تصویر ۹-۲). و فیلمی از اجرای هنرمند برزیلی چلوی چسیکا<sup>۳۹</sup> و دوستانش که با پوشیدن شل‌های رنگ‌آمیزی شده و برای رسیدن به وضعیتی خلسه‌آمیز و خم‌آلود به رقص می‌پرداختند (تصویر ۱۰) و گویی پارچه را با تجربه‌ای آمیخته و در نهایت برای نمایش به دیوار گالری نصب می‌کردند؛ تجربیاتی حاضر، البته با همراهی ویدیوی اجرا! (Url 2)



تصویر ۹-۱- آنتروپومتری، ایو کلاین، عکس در جهت ثبت پرفورمنس، اجراهایی در طول دهه‌ی ۱۹۶۰، تیت مدرن لندن، بریتانیا (ماخذ: <https://www.flickr.com/photos/65595512@N00/16519410932>)



تصویر ۹-۲- آنتروپومتری، ایو کلاین، نمونه‌ای از آثار حاصل از اجراهایی در طول دهه‌ی ۱۹۶۰، موزه‌ی هیرشهورن و باغ مجسمه ۴۰، واشنگتن، آمریکا (ماخذ: <https://www.nytimes.com/2010/06/04/arts/design/04klein.html>)

<sup>38</sup> Anthropometry

<sup>39</sup> Hélio Oiticica (1937-1980)

<sup>40</sup> Hirshhorn Museum and Sculpture Garden



تصویر ۱۰- چلوی چسیکا، عکس در جهت ثبت پرفورمنس، ۱۹۶۴، تیت مدرن لندن، بریتانیا

(ماخذ: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Helio-Oiticica-com-Parangole-P4-Capa-n-1-1964->

[\(Stills-do-filme-HO-de-Ivan fig1 271530372\)](#)

در طول نمایشگاه، عکس‌های بسیاری از لباس پوشیدن‌های متقاطع، عرضی یا ضربداری<sup>۴۱</sup>؛ همان (تراجمه‌ای<sup>۴۲</sup>) و رنگ‌آمیزی بدن در قالب هنر بدن<sup>۴۳</sup> موجود است همچون اندی وار هول<sup>۴۴</sup> در نقش مرلین مونرو<sup>۴۵</sup> (تصویر ۱۱) و نقاشی یک اسکلت توسط سوزانا اوی<sup>۴۶</sup> بر روی بدن خودش. بسیاری از هنرمندان ارائه شده در این نمایشگاه از طریق آثار خود با فریاد استمداد می‌ورزند تا با تمامیت در خور تماشای جذاب، آلوده، نشئه، دراماتیک، مطرود، وحشتناک و وابسته به نیاکان خود درک شده و با آنان مواجه شوند. یک مواجهه‌ی بدوی و تنانه، وابسته به تجربه‌ی ابتدایی و آئینی نیاکان بشر در مواجهه با جهان و تلاشی در بازفهمی جهان و جایگاه انسان در آن. محلی که آئین و نقاشی غار در کنار یکدیگر وجود دارند و تمدن را از درون ساخته و حفظ می‌کنند. (Uri 2)

<sup>41</sup> Cross-dressing

<sup>42</sup> Transvestism

<sup>43</sup> Body art

<sup>44</sup> Andy Warhol (1928-1987)

<sup>45</sup> Marilyn Monroe (1926-1962)

<sup>46</sup> Zsuzsanna Ujj (1959-)



تصویر ۱۱ - خودنگاره در نقش مرلین مونرو، اندی وار هول، ۱۹۸۱، عکس پولاروئید<sup>۴۷</sup>، ۸، ۱۰، ۶ در ۸، ساتی متر، تیت مدرن لندن، بریتانیا (ماخذ: <https://mediciuniversity.co.uk/self-portrait-drag/>)

در انتهای این نمایشگاه می‌توان گفت که تلاش شده تا مخاطب در طول بازدید خود توسط گوشی‌ها به صفحات نمایش و نمایشگرها متصل شده و با مشاهده‌ی نتیجه‌ی هر یک از پروسه‌های ثبت شده در قالب اجرا و پرفورمنس، گویی در مرز صحنه‌ای بدون حضور بازیگران قرار گرفته و در فاصله‌ای منزوی از کلیت اثر قرار گیرد. حرکت از نقاشی‌هایی که پروسه‌ی خلقشان ثبت شده و در کنارشان به نمایش در آمده است شروع شده و به اجراهایی که توسط دوربین عکاسی یا فیلمبرداری ثبت شده و در محدود مواردی با همراهی فرآورده‌ای که نقش نمایش تنها ردپایی از یک رویداد را بازی می‌کنند ختم می‌شود. حرکتی از نقاشی به پرفورمنس؛ از پروسه به مثابه‌ی مراحل تکمیل یک اثر نهایی تا پروسه به مثابه‌ی خود آن اثر. اینگونه ارتباط نادیدنی میان هنر نقاشی به نمایندگی از سنت صنعتگری برای خلق یک محصول نهایی قابل لمس و هنر پرفورمنس به مثابه‌ی نماینده‌ی تجربیات هنری جدید که اصالت را به ایده و پروسه بازمی‌گردانند عیان شده و توسط مخاطب تجربه می‌شود.

با در نظر گرفتن ارتباط تأمل برانگیز میان نقاشی و پرفورمنس و واکاوی نکاتی در مورد مفاهیم نقاشی به مثابه‌ی پرفورمنس و پرفورمنس‌های نقاشی به پولاک باز می‌گردیم. عکس‌هایی که او را در حال حرکت رقص‌وار بر فراز بوم‌ها ثبت کرده بودند و در مجلات هنری باعث مورد توجه قرار گرفتن او و نقاشی‌های به تعبیری رها شده از بند تسلط مطلق نقاش واقع شدند، اگر نه بیشتر؛ به همان اندازه که خود آثار بانی بحث‌های داغ تازه‌ای در هنر روز آمریکا شده بودند، توجه منتقدین و نمایشگاه‌گردانان

<sup>47</sup> Polaroid

و البته مردم مجله‌خوان و تا حدی حساس به جنبش‌های هنری آن زمان را جلب کرده بودند. نقاشی‌هایی که به عنوان نوارهای ضبط اشارات، ژست‌ها و حرکات او قلمداد می‌شدند. اصطلاحی که بیش از هر چیز با این گونه‌ی نقاشی گره خورده است «نقاشی کنشی»<sup>48</sup> می‌باشد که برای نخستین بار توسط منتقد هنری هارولد روزنبرگ<sup>49</sup> در مقاله‌ای به نام *نقاشان کنشی آمریکا*<sup>50</sup> در سال ۱۹۵۲ به کار برده شد:

"در لحظه‌ای معین بوم به مثابه‌ی پهنه و میدانی برای عمل، خود را در برابر هنرمند ظاهر می‌کند (همچو میدان دو و میدانی در برابر دهنده)؛ کرباس پس از کرباس. [...] آنچه که بر روی بوم انتقال می‌یابد یک تصویر نیست بلکه یک رخداد (کنش) است."

با این که روزنبرگ اولین کسی نبود که ایده‌ی نقاشی به مثابه‌ی محلی از کنش مستقیم خودبه‌خودی را معرفی کرد، اما اصطلاح برساخته‌ای او یعنی نقاشی کنشی ابتکار سطح وسیعی از هنرمندان را برانگیخت و بر فرهنگ ایده‌پردازی کنش‌گر ذکور و پیگردهای مردانه تاثیر گذاشت. (Url 3)

"تبلیغات، فرهنگ جامعه‌ی مصرفی است و از طریق تصاویری که باور جامعه هستند به تکثیر خود می‌پردازد" (برجر، ۱۳۹۳، ۱۰۵) و به همین طریق بود که چنین رویکردهای به اصطلاح «متحورانه‌ای» به نشانه‌ی هویتی تازه تبدیل شده و در رفت و برگشت خود در نقاط مختلف جهان خود را تکثیر می‌کرد؛ زمانی که دیگر صرفِ ارائه‌ی اثر به عنوان محصول نهایی فرآیند خلاقانه حتی در انتزاعی‌ترین اشکال خود «رو به گذشته» و ارتجاعی قلمداد می‌شد. در ژاپن در سال ۱۹۵۴ گروهی از هنرمندان جوان ژاپنی جنبش *گوتای هنر ضمنی*<sup>51</sup> را تشکیل دادند. این گروه از طریق عکس‌ها و فیلم‌های کوتاه هانس ناموث از نقاشی‌ها و فرآیند کاری پولاک به خوبی آگاهی داشتند و از نقاشی کنشی الهام گرفته بودند، اما به دنبال بکارگیری کنش در فرآیندهای پیشانقاشانه، و نه نقاشی کنشی بودند. در سال ۱۹۵۶، جیرو یوشیهارا<sup>52</sup> مانیفستی برای این جنبش تنظیم کرد:

"در هر حال این برای ما روشن است که هنر مطلق، فرمالیست و تجربیدی فریبندگی و راه خود را از دست داده و گم کرده است. پس جامعه‌ی هنری گوتای که سه سال پیش تأسیس شد با این شعار همراه بود که باید از مرزهای انتزاع فراتر رفت. [...] در آن روزها ما عقیده داشتیم و البته هنوز هم داریم که مهم‌ترین شایستگی هنر تجربیدی در فراهم سازی شکل تازه و سوپژکتیوی از فضا نهفته است. فضایی لایق بکارگیری عنوان آفرینش. ما تصمیم گرفته‌ایم تا امکانات ناب و فعالیت‌های خلاقانه را دنبال کرده و به دنبال این انرژی عظیم حرکت کنیم. [...] گروه ما بر اعضایش هیچ محدودیتی قرار نمی‌دهد، بلکه آنان را به بهره‌گیری از تمامیت خلاقیت خود تشویق می‌کند."

<sup>48</sup> Action Painting

<sup>49</sup> Harold Rosenberg (1906-1978)

<sup>50</sup> The American Action Painters

<sup>51</sup> Gutai Movement of Concrete Art

<sup>52</sup> Jiro Yoshihara (1905-1972)

شوزو شیماموتو<sup>۵۳</sup> با کنش‌هایی به بیان خود "از بدن رها شده" به خلق تعدادی نقاشی پرداخت. او بطری‌های پر از رنگ را بر روی بوم‌ها خرد کرده و یا با اسلحه‌ی دست‌ساز که از گلوله‌های رنگی پر می‌کرد به آنان شلیک می‌نمود. (تصویر ۱۲) در اولین نمایشگاه گوتای در سال ۱۹۵۵، کازوئو شیراگا (که به هنرمند خالق نقاشی‌های ژستیک با بکارگیری لایه‌های ضخیم رنگ روغن با استفاده از پاهایش شهرت داشت) اجرای *گل چالش برانگیز*<sup>۵۴</sup> را ارائه کرد، پرفورمنسی که در آن از تمام بدنش برای کشتی گرفتن با پشته‌ای از گل و فرم دادن به آن در احجام تندیس‌گون استفاده کرد. نمایش خلق یک اثر در قالب یک پرفورمنس که چند سالی مقدم بر «رخداد»<sup>۵۵</sup>‌های آلن کپرو<sup>۵۶</sup> که ثبت پروسه را به ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی اشیای خلق شده ارجح می‌دانست صورت پذیرفته بود. (Url 3)



تصویر ۱۲ - حفره‌ها<sup>۵۷</sup> (نام اصلی: آنا<sup>۵۸</sup>، شوزو شیماموتو، ۱۹۵۴، شکستن شیشه‌های رنگ روغن و شلیک به روی کاغذ، ۸۹،۲ در ۶۹،۹ سانتی‌متر، تیت مدرن لندن، بریتانیا)

(ماخذ: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shimamoto-holes->)  
**t07898**

نقاشی از آغاز هنر رخداد در آمریکا نقش بزرگی در پیشبرد ایده‌های آن بازی کرد. جیم داین<sup>۵۹</sup> در یکی از نخستین رخدادهای برگزار شده در کلیسای یادمان جادسون<sup>۶۰</sup> در سال ۱۹۶۰ در نیویورک یکی از پرفورمنس‌های *مشغولیت با رنگ*<sup>۶۱</sup> خود را با عنوان *کارکن خندان*<sup>۶۲</sup> اجرا کرد. در این اجرا او با آرایشی شبیه به شخصیت جوکر<sup>۶۳</sup> در داستان‌های مصور مرد خفاشی<sup>۶۴</sup> که لبخند بزرگ سیاهی بر روی صورت قرمز شده‌اش نقاشی کرده بود ظاهر شد. او در حالی که جمله‌ی "من عاشق آنچه‌ام که هستم" را بر روی بومی که کنارش قرار داده شده بود نقاشی می‌کرد از سطل‌های رنگ می‌نوشتید، و در نهایت باقی رنگ را روی سرش خالی می‌کرد و به داخل بومی که روی آن می‌نوشت پریده و آن را می‌شکافت. (Url 3)

در اروپا، هنرمندانی همچون ژورژ ماتیو<sup>۶۵</sup> نیز بر بکارگیری ژستیک رنگ متمرکز بودند. ماتیو و منتقد هنری میشل تاپی<sup>۶۶</sup> نقشی کلیدی در برگزاری اولین نمایشگاه پولاک و دیگر هنرمندان آبستره اکسپرسیونیست<sup>۶۷</sup> در سال ۱۹۵۱ در پاریس بازی

<sup>53</sup> Shozo Shimamoto (1928-2013)

<sup>54</sup> Challenging Mud

<sup>55</sup> Happening

<sup>56</sup> Allan Kaprow (1927-2006)

<sup>57</sup> Holes

<sup>58</sup> Ana

<sup>59</sup> Jim Dine (1935-)

<sup>60</sup> Judson Memorial Church

<sup>61</sup> Preoccupation with paint

<sup>62</sup> The Smiling Workman

<sup>63</sup> Joker

<sup>64</sup> Batman

<sup>65</sup> Georges Mathieu (1921-2012)

<sup>66</sup> Michel Tàpie (1909-1987)

<sup>67</sup> Abstract expressionist

کردند و همچنین با گروه کوتای مکاتبه داشتند و در سال ۱۹۵۷ به ژاپن نیز سفر کردند. در پاریس در سال ۱۹۵۴ ماتیو یک کنش نقاشی<sup>۶۸</sup> زنده را به روی صحنه برد و در حالی که یونیفورم ارتشی به تن داشت، روی بوم بزرگی با عنوان *نبرد بوواین*<sup>۶۹</sup> نقاشی می‌کرد. این اثر توسط رابرت دشارن<sup>۷۰</sup> فیلمبرداری شد و میشل تاپی هم در سال ۱۹۵۵ برای او نوشته‌ای در آرت نیوز<sup>۷۱</sup> منتشر کرد. با این که این اثر در آمریکا طرفدار زیادی نیافت اما ایده‌ی ارائه‌ی پروسه‌ی خلق یک اثر به عنوان یک پرفورمنس به شدت تاثیرگذار واقع شد. به طوری که در سال ۱۹۶۱ ماتیو در جایی نوشت:

"صنعت‌گری، پرداخت و تکیه بر ایده‌آل‌های یونانی مرده است. اکنون تراکم تنش، ناشناخته‌ها و معماهاست که بر هر تابلوی نقاشی چیره شده و به آن حکم می‌راند. برای نخستین بار در تاریخ، نقاشی به پرفورمنس تبدیل شده و مخاطب قادر است تا فرآیند خلق اثر را همچون تماشای اجرای یک گروه موسیقی به تماشا بنشیند." (Url 3)

در سال ۱۹۶۴ رابرت راوشنبرگ<sup>۷۲</sup> به همراه گروه رقص *مرس کانینگهام*<sup>۷۳</sup> به عنوان طراح صحنه سفر می‌کرد. برای اجرای *دستان*<sup>۷۴</sup> (۱۹۶۳) طرح صحنه در هر اجرا تغییر می‌کرد. با دستورالعمل‌های گانینگهام؛ صحنه هر بار می‌بایست بر اساس شرایط موجود و محیط پیرامونی زمان اجرا در هر مکان خاص تعبیه می‌شد. در کالج هنر دارتینگتون<sup>۷۵</sup> در *دون*<sup>۷۶</sup>، راوشنبرگ طرح صحنه‌ی اجرا را اینگونه تعبیر کرد که به صورت یک دکور زنده در پس زمینه‌ی اثر حاضر شده و در نقش پرده‌ی نقاشی شده‌ی پشت صحنه به اتو کردن یک پیراهن پردازد. در آخرین اجرای این اثر در لندن، او هر شب بر روی صحنه می‌رفت و پرده‌ی متفاوتی نقاشی می‌کرد. و به احتمال زیاد به دلیل ایجاد همین پریشانی در اجراهای مختلف بعد از آن سال از گروه جدا شد. (همان)

ایو کلاین نیز به خلق نقاشی‌های مونوکروم خود که پیش از این به آن اشاره شد شناخته‌شده بود. نقاشی‌هایی تک رنگ، رنگ شده تنها با استفاده از یک فام رنگی؛ رنگ‌دانه‌ی آبی لاجوردی که با نام خودش تحت عنوان آبی بین‌المللی کلاین<sup>۷۷</sup> بسته‌بندی و در بازار لوازم هنری عرضه می‌کرد. اما از سال ۱۹۶۰ بود که کار بر روی پرفورمنس‌های به تعبیر خودش *آنتروپومتریک‌اش* را آغاز کرد که همان آثاری بود که با استفاده از مدل‌های زن برهنه به سان قلم‌موهای زنده اجرا می‌شد و پیش از این به آن پرداخته شد. کلاین در جایی گفته است: "با این روش بود که من کاملاً تمیز می‌ماندم و دیگر لازم نبود حتی نوک انگشتانم را با رنگ آلوده کنم" (Url 3)

هنر مفهوم‌گرا و تجربی و به معنای دیگر هنری که سعی در ارتقای فرآیند خلق اثر تا مرتبه‌ی خود اثر را داشت، از آنجایی که هم یک مقوله‌ی انتقادی-نمایشی و هم یک فرم ادراک شخصی هنرمندانه‌ی عمل‌گرا بود، محصول شبکه‌ای از عقاید پرهج و مرج محسوب می‌شد که واکنش به ظاهر متضادی را در مقابل وضعیت موجود، یعنی همان بحران مدرنیسم فرمالیست

<sup>68</sup> Painting action

<sup>69</sup> Battle of the Bouvines

<sup>70</sup> Robert Descharnes (1926-2014)

<sup>71</sup> ARTnews

<sup>72</sup> Robert Rauschenberg (1925-2008)

<sup>73</sup> Merce Cunningham dance company

<sup>74</sup> Story

<sup>75</sup> Dartington College of Art

<sup>76</sup> Devon

<sup>77</sup> International Klein Blue (IKB)



ارائه داده بود. این هنر در قالب جنبش هنرمندمحوری که از اوایل دهه‌ی ۷۰ قابل تشخیص بود تبلور یافته و در فضای سیاسی و اقتصادی متغیر دهه‌ی ۸۰ رشد پیدا کرده بود. (آزبورن، ۱۳۹۱، ص ۱۸)

وجهه‌ی ذکور و غالباً مردانه‌ی نقاشی کنشی و یا کنش‌نقاشی‌هایی که رویکردی فاعلانه در گزینش و تابوشکنی به عرصه‌ی غالباً مردانه‌ی نقاشی تزریقی می‌کردند با فعالیت هنرمندان زن معاصر در زمان اوج گیری این گونه فعالیت‌های هنری از درون واژگون شده و به شکلی وارونه نمایان گردید. اثر چشم بدن<sup>۸۱</sup> کارلوئی اشنه مان<sup>۸۲</sup> در سال ۱۹۶۳ قدمی مشابه با دوره‌ی تازه‌ی آثار کلاین بود؛ یعنی قرار دادن بدن در مرکز نقاشی. اما برخلاف کلاین تماماً پوشیده و آراسته که از بدن زنان برهنه برای اثرگذاری بر بوم استفاده می‌کرد (که خود بازتولید رابطه‌ی بارز قدرت مذکر-مونث تصویر شده در هنر بود که در آن زن همیشه ابژه‌ای تحت تملک مرد تلقی شده و هنرمند مذکر با قدرتی سوپژکتیو ابژه‌ی مونث را برمی‌گزید و عریان از هر گونه پیرایه‌ای در منفعل‌ترین حالت خود به مثابه‌ی موجودی صرفاً خواستنی تصویر می‌کرد)، اشنه مان بدن خود را در مرکز ساختاری نقاشانه در اتاق زیر شیروانی خانه‌ی خود قرار داد. او به بدن خود به عنوان "کارماده‌ای جدایی‌ناپذیر" و "بعدی فراتر در ساختار اثر" می‌نگریست. (Url 3)

در فرانسه نیز نیکی د سان فال همانطور که در گزارش نمایشگاه به آن اشاره شد از یک تفنگ برای نقاشی‌های کنشی پرخشونت‌اش استفاده می‌کرد و در اثر نقاشی شلیک شونده<sup>۸۰</sup> در سال ۱۹۶۲ (تصویر ۵-۱ و ۵-۲) به بادکنک‌های پر از رنگی که به یک اسمبلاژ وصل شده بودند شلیک کرد. با برخورد گلوله و ترکیدن هر بادکنک رنگ متفاوتی به سطح نقاشی پاشیده می‌شد اقدامی نمادین در تظاهراتی سطحی به یکی از افراطی‌ترین شکل کنش‌گری مردانه یعنی شکار، کشتن و تسلط بر دیگری. نقاشی شرمگاه<sup>۸۱</sup> اثر هنرمند ژاپنی شیگیکو کوبوتا<sup>۸۲</sup> اجرا شده در سال ۱۹۶۵ در جشنواره‌ی جریان همیشگی<sup>۸۳</sup> در نیویورک ایده‌ی نقاشی ژستیک را گرفته و در اقدامی نمادین سعی کرد تا ایده‌ی نبوغ خلاقه‌ی مردانه را با ریشخندی از آن بزدايد. البته وضعیت وقوع نقاشی در این القابی‌تأثیر نبود. او قلم‌مو را به لباس زیر خود سنجاق کرد و با چمباتمه زدن بر روی کاغذ بزرگی به اثرگذاری بر سطح آن پرداخت. (Url 3)

تیمار عاشقانه<sup>۸۴</sup> اثر جنین آنتونی<sup>۸۵</sup> در گالری آنتونی دو فی<sup>۸۶</sup> لندن در سال ۱۹۹۳ نیز واکنشی نمادین، رادیکال و همزمان نقاشانه به تسلط مردانه بر نقاشی کنشی بود و دریافت، ادراک و کنش هنرمندانی همچون پولاک و کلاین از زنان در دنیای هنر و در مفهوم گسترده‌تر فرهنگ را هدف نقد خود قرار می‌داد. او در این پرفورمنس موهای خود را به رنگ مو آغشته ساخت و تمام زمین گالری را با آن روئیده و آغشته ساخت. (همان)

<sup>78</sup> Eye Body

<sup>79</sup> Carolee Schneemann (1939-2019)

<sup>80</sup> Shooting painting

<sup>81</sup> Vagina Painting

<sup>82</sup> Shigeko Kubota (1937-2015)

<sup>83</sup> Perpetual Fluxus Festival

<sup>84</sup> Loving Care

<sup>85</sup> Janine Antoni (1964-)

<sup>86</sup> Anthony d'Offay Gallery



تصویر ۱۳- تیمار عاشقانه، جنین آنتونی، عکس در جهت ثبت پرفورمنس، ۱۹۹۳، گالری آنتونی دو فی، لندن، بریتانیا  
(ماخذ: <http://www.ianineantoni.net/loving-care>)

با در نظر گرفتن مادیت رنگ (تصویر ۱۴)، هنرمندانی که از آنان نام برده شد، پتانسیل این کارماده را به عنوان ابزار واکاویده و کیفیات و امکانات آن را از سرحدات سنتی و معمولی که برای کاربردش در خلق یک اثر هنری بر طبق اصولی خاص و معین تصور می‌شده فراتر برده‌اند. به این طریق رنگ از وسیله‌ای صرف جهت پرداخت تصویرپردازانه و نمایشگری از تقلید واقعیت عبور کرده و قلمروهای تازه‌تری را پیموده است؛ تازه‌تر نه از منظر بدعت کارکردی بلکه از منظر اصالتِ نقش؛ نقشی نمادین در جایگزینی آن با کارکرد دلالتی صرف در الویت. و البته همزمان، بازتعریف خودِ کنشِ نقاشی به مثابه‌ی ابزاری جهت بیانی خلاقانه در لحظه و نه در کالا، مستقلاً مورد کاوش قرار گرفت، بنابراین این هنرمندان و آثارشان نمونه‌هایی هستند بیانگر این نکته که رنگ، و نقاشی، نه فقط به عنوان وسیله و مدیومی بصری بلکه ابزاری پرفورماتیو و اجرایی، جهت حضور کنش به عنوان امر هنری گویا هستند.



تصویر ۱۴- هرزگیاهان دریایی<sup>۸۷</sup>، آی آراکاوا<sup>۸۸</sup>، عکس در جهت ثبت چیدمان<sup>۸۹</sup>، ۲۰۱۱، گالری تاکا ایشی<sup>۹۰</sup>، توکیو، ژاپن  
(ماخذ: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance>)

## نتیجه گیری:

می‌توان به این مسئله اشاره کرد که از دهه‌ی ۹۰ به بعد ظهور تعداد بیشماری از نمایشگاه‌های پژوهشی بین‌المللی، خود به تأکیدی بر رشد وجهه‌ی چند فرهنگی جهان هنر مبدل شده و به آن دامن زدند. افزایش روزافزون موزه‌های هنر معاصر در شهرهای بزرگ، نشانگر و اعلام کننده‌ی این نکته است که اگر نه غالب این موسسات فرهنگی، حداقل تعداد زیادی از آنان هنر را جزئی جدایی ناپذیر از صنعت عظیم سرگرمی و فراغت دانسته و با تبلیغات پیاپی در جهت گردش سرمایه، تمایز میان هنر و روزمرگی را کمرنگ ساخته و از اهمیت آن می‌کاهند به طوری که در هنر معاصر نگرستن به این دو به عنوان دو مقوله‌ی متضاد، دیگر بی‌معنی می‌نماید (البته همچنان مقاومت به شکل فردی و در نهادهای کوچک‌تر تا حدی وجود دارد و در موارد خاصی حداقل تظاهر آن در نهادهای کلان‌تر نیز مشاهده می‌شود حال آنکه عملکرد مشابه می‌نماید؛ اما از طرفی بسیاری از نظریه‌پردازان معتقدند که این خود راهی جهت احیای رابطه‌ی بینا رشته‌ای در هنر و در نتیجه بهره‌مندی آثار به اصطلاح «کلاسیک» هنری از بازگشت توجه رسانه‌ها و به طبع آن بینندگان و به جریان اندازی رکود موجود در اقتصاد هنر می‌باشد. درست همانطور که از زمان فروپاشی دیوار برلین در سال ۱۹۸۹، اطمینان پیشین نسبت به تفاوت‌های سیاسی و اقتصادی رنگ باخت، هنر امروز نیز خود را در یک فضای اصلاح شده یافته‌است؛ فضایی که بی‌نهایت سیال به نظر می‌رسد و

<sup>87</sup> See Weeds

<sup>88</sup> Ei Arakawa (1977-)

<sup>89</sup> Installation

<sup>90</sup> Taka Ishii Gallery

نقاط ارجاع ثابت چندانى ندارد. به اين ترتيب همان سوالات هميشگى، پر قدرت تر از هر زمان، باقى هستند: چه چيزى را مى توان هنر ناميد و چگونه بايد آن را تفسير کرد، و راه به اصطلاح «درست» آن کدام است؟ (آرچر، ۱۳۸۷، ص ۶) و اين گونه به نظر مى رسد که احتمال يافتن پاسخ به چنين سوالاتى با گفتن اين که هيچ پاسخ معينى براى آن وجود ندارد يکسان است. پس مى توان اين گونه استنباط کرد که در جهان هنر امروز همين تقابل ها و تعاملات رسانه هاى سنتى همچون نقاشى، و گرايشات جديد هنرى همچون پرفورمنس هستند که مباحثه پيرامون چيستى هنر را زنده نگاه داشته و دائما با انعکاس وقايع پيرامونى در آثار خلق شده در واکنش به آنان و نگاه به پيشينه ي چنين رفتارى در هنر سفارش محور دوران پيشين به احقاقى جاىگاه هنر و کنش هاى انسانى در جوامع بيش از پيش ماشينى شده ي امروز مى پردازند.

### فهرست منابع:

- آرچر، مايکل. ۱۳۸۷ (نسخه ي الکترونيکى (Fidibo)). هنر بعد از ۱۹۶۰. ترجمه ي کتايون يوسفى. تهران: نشر حرفه هنرمند
- آزبورن، پيتر. ۱۳۹۱ (چاپ اول). هنر مفهومى. ترجمه ي نغمه رحمانى. تهران: نشر مرکب سفيد
- برجر، جان. ۱۳۹۳ (چاپ اول). شيوه هاى ديدن. ترجمه ي زيبا مغربى. تهران: نشر شوراآفرين
- چايلدز، پيتر. ۱۳۹۲ (چاپ چهارم). مدرنيسم. ترجمه ي رضا رضايى. تهران: نشر ماهى

- Url 1: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-56701-2\\_4](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-56701-2_4)
- Url 2: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/12/a-bigger-splash-painting-performance>
- Url 3: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance>